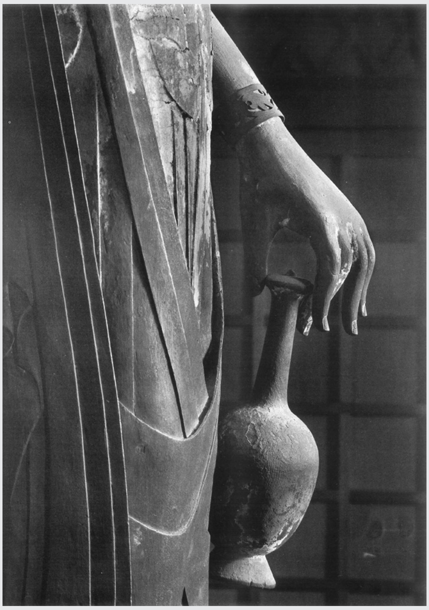
6/ 불상과 사진

도몬켄(土門拳)의 고사순례와 20세기 중반의 '일본미술'*

김계원



도몬켄, 〈호류지 서원 대보장전(法隆寺西院大宝蔵殿) 관음보살입상 왼손〉, 젤라틴 실버 프린트, 1940.
출처: 『土門拳: 日本の彫刻』, 美学出版社, 1979.

김계원(金桂園) 캐나다 매길대학(McGill University) 미술사학과에서 메이지 초기 사진술의 번역과 근대적 풍경 인식에 대한 연구로 박사학위를 받았다. 현재 성균관대학교 미술학과에서 미술사, 미술이론을 가르치고 있다. 관심있는 연구주제는 물질문화, 사진, 전시론, 19세기 시각문화이다. 주요 논문으로 "Tracing the Emperor: Photography, the Imperial Progresses and the Reconstitution of Famous Places", "Reframing 'Hokkaido Photography'; Style, Politics and Documentary Photography in 1960s Japan", 「전통의 영상: 육명심의 '영상사진'과 토속성의 기록」 등이 있다.

* 이 논문은 2019년도 서울대학교 일본연구소 일본학연구지원사업의 지원을 받아 수행되었음.

https://doi.org/10.29154/ILBI.2019.20.194

지금까지의 작업 중 가장 자신있는 것은 무엇입니까?

그때그때 다르지만, 우선 '무로지'(室生寺)와 '히로시마'겠지요.[1]

1. 들어가며

'일본미술 붐'의 대표적인 예로 거론되어 왔던 고후쿠지(興福寺)의 아수라상은 실물보다 사진으로 대중들의 사랑을 받아왔다. 세 개의 얼굴과 여섯 개의 팔(三面六臂)이라는 독특한 신체구조 때문에 육안보다 사진이 좀 더 종합적인 형상을 제공할 수 있기 때문이다. 21세기 초반, 아수라를 비롯하여 약사여래, 반가보살 등의 다양한 불상들은 뮤지엄에서 스포트라이트를 받으며 다시 한 번 대중들 앞에 등장한다. 사진은 기본이고, 엽서, 편지지, 투명파일, 손수건, 에코백 등의 뮤지엄 굿즈의 모티프가 되어 불상은 정말로 영원불멸의 이상을 실현하는 것처럼 보인다. 하지만 불사(不死)의 삶을 위해 반드시 상품이 되어야 하는 것은 아니다. 불상은 인터넷을 통해 끊임없이 복제, 변환, 공유되는 데이터베이스로 나날이 진화 중이다. 불상 애호(仏像好き) 커뮤니티에서 그것은 소년의 미소로, 섹시부쓰(Sexy仏)로서 새로운 삶을 살아가며, '일본의 정신'이나 '고유성'과 같은 무거운 상징의 짐을 어느 정도 덜어낸 듯하다.

불상이 지식과 애호의 대상으로 폭넓은 대중 독자층을 찾아가기 시작한 것은 1950~1960년대로, 화보 중심의 미술서들이 전집의 형태로 간행되었던 시점과 겹쳐진다. 고류지(広隆寺)의 미륵반가보살상 같은 국보급 불상, 야쿠시지(薬師寺)의 관음보살입상이나 조루리지(浄瑠璃寺)의 길상천(吉祥天)처럼 개성적인 불상, 나라에서 멀리 떨어진 규슈 우스키(臼杵)의 마애불까지, 숙련된 카메라의 눈으로 포착된 불상들은 열도 전역의 독자들에게 감상의 오브제로 다가가기 시작했다. 이를 전후 불상의 대중화라는 테마로 접근

1 도몬켄과 한 사진잡지사 기자와의 일문일답 내용. 원문은『カメラ芸術』1960년 1월호, 147쪽 참조.

〈그림 1〉 조루리지 촬영 중의 도몬켄, 1961.
출처: 『土門拳の古寺巡礼』, クレヴィス, 2011.

한다면, 계보의 출발점에서 1950년대의 화보전집과 1960년대 여성교양지 속에서 쉽게 쓰여진 '일본미술' 담론을 쉽게 발견할 수 있다. 1950년대 사진술과 출판 문화의 접점에서 탄생한 화보전집은 주로 조각, 공예를 포함한 고미술의 대중화를 목표로 삼는다. 특히 불상은 탁월한 조형성과 숨겨진 인간미로 미술애호가의 시선을 사로잡으며, 대중지성의 문턱을 확장시켰다. 1960년대 여성교양지 속의 불상은 마치 옆에 서서 기념사진도 찍을 수 있을 만큼 친근한 오브제로 등장했다. 그러한 변모의 흐름 한가운데에 도몬켄(土門拳, 1909~1990)의 불상사진이 있다(〈그림 1〉).[2]

도몬의 작품세계를 어떻게 설명할 수 있을까? 24세라는 늦은 나이에 영업사진가로 입문하여 보도사진가로서의 길을 추구한 그는 무엇보다 신흥사진의 영향권 속에서 사진이라는 매체 고유의 시각성을 탐색했던 모더니스트였다. 하지만 그의 탁월한 능력은 순수미술보다는 '일'로서 택한 응용미술 영역에서 발현된다. 특히 1936년 디자인, 인쇄 문화의 첨단을 이끌던 일본공방(日本工房)에서 취재한 사진들은 매체의 광학적, 기계적 속성이 주는 시각적인 힘과 쾌락을 자유롭게 발산하고 있다(〈그림 2〉). 이러한 신흥사진의 그래피즘에 저널리즘의 사회적 관심이 결합된 것을 일본적 맥락의 '보도사진'으로 정의한다면, 도몬의 사진은 이를 뚜렷이 보여주는 예가 된다. 그러나 보도사진가로서 그의 사회적 인식은 전쟁기에 들어, 제국의 이상을 시각

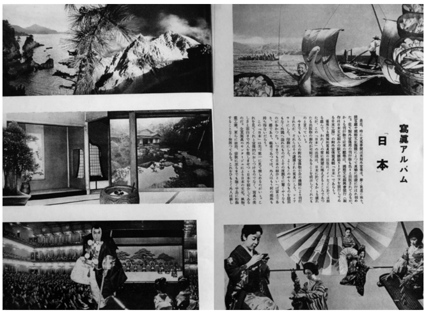
2 실제로 도몬켄은 1964년 1월부터 2년간 대중교양지 『부인공론』의 표지 작업을 담당하며 전국 각지의 문화재와 여성을 병치시키는 작업을 시도한다. 이를 포함하여 일본 문화재 사진에서 전통과 여성성이 지속적으로 교차해 온 역사에 대해서는 본 논문의 후속편인 「불상과 여성(가제)」에서 심층적으로 다루어질 것이다.

〈그림 2〉 도몬켄, 〈이즈의 주말〉(伊豆の週末), 출처: 『NIPPON』 8号, 日本工房, 1936年 8月.

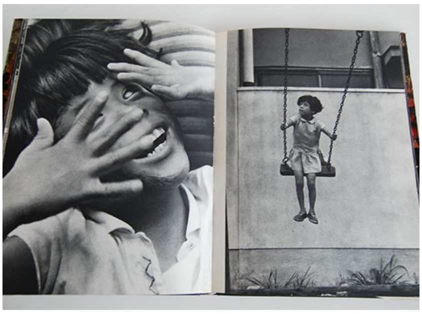
화시키는 사진가의 임무로 수렴되어 갔다. 그는 외무성의 외곽단체였던 국제문화진흥회의 촉탁 사진가로 활약하며 총력전을 승리로 이끌 대외선전 이미지를 제작했다. 또한 청년보도사진가협회를 구심점으로 삼아 '동양평화를 위한 성전(聖戰)'을 위해 '황토(皇土)에 삶을 바치는 사진가'로서의 사명감을 실현하고자 했다.[3] 1930년대 후반부터 1945년까지 『닛폰』(NIPPON)을 비롯하여 『사진주보』(写真週報), 『포토타임즈』(フォトタイムス) 등에 게재된 도몬의 사진들은 모더니스트이자 보도사진가, 그리고 총후(銃後)사진가라는 복합적 층위 속에서 그려진 '제국 일본'의 지향점과 분열증을 동시에 드러내는 역작이다(〈그림 3〉).

1945년 이후 도몬의 행보는 전혀 다른 방향으로 전개된 듯 보인다. 1950년부터 6년간 월간 『카메라』(カメラ)지 등에서 월례 사진심사평을 맡아 아마추어 사진 지도에 매진하면서 그는 '절대 비연출의 절대 스냅숏', '카메라와 모티프의 직결' 등 사회적 리얼리즘 사진의 중요한 원칙들을 제안했

3 '동양평화를 위한 성전'이나 '황토에 삶을 바치는 사진가'(皇土に生を享けたる写真家)는 도몬 자신의 표현이다. 土門拳, 「呆童漫語(三)」, 『フォトタイムス』 1940년 9월호, 52쪽.



〈그림 3〉 뉴욕만박벽화용으로 도몬켄이 제작한 몽타주
출처: 「写真アルバム「日本」」,『フォトタイムス』, 1938年 7月.



〈그림 4〉 도몬켄, 〈맹아시설 히로시마 명성원(明星園)〉
출처: 『ヒロシマ』, 学研社, 1958.

다. 이어 원폭의 상흔을 담은 사진집 『히로시마』(ヒロシマ, 学研社, 1958)를 통해 그가 주창한 사회적 리얼리즘 사진론을 성공적으로 실현했고, 『지쿠호의 아이들』(筑豊のこどもたち, パトリア書店, 1960)에서 폐허화된 탄광과 노동쟁투, 빈곤과 기아의 문제를 정면으로 다루며 전후의 심각한 사회문제가 전쟁과 직결되어 있다는 비판적 목소리를 높혔다(〈그림 4〉).[4] 따라서 선행연구는 전쟁기 대외선전가로서 도몬과 전후 사회비판가로서 도몬 사이의 상반된 정치적 입장을 평가하는 것에 주력해 왔다. 이는 후자(리얼리즘 사진)를 전자(대외선전 사진)에 대한 자기반성이나 자기비판으로 보거나, 전자와 후자를 연속성으로 파악하는 두 가지 입장으로 크게 나뉘는데, 결국 한 인물의 사진적 사유와 실천을 전전/전후의 역사관과 결부시킨다는 점에서는 공통적이다.[5]

선행연구의 중요성을 인지하면서도 이 글은 이제까지 연구의 대상으로

4 竹内万里子, 「見える傷, 見えない傷: 土門拳『ヒロシマ』と他者の苦痛をめぐって」, 鈴木勝雄 編, 『実験所1950's』, 東京国立近代美術館, 2012, 158쪽.

5 전자는 도몬켄에 대한 바이오그래피적인 글에서 공통적으로 보이는 해석의 방식이다. 대표적인 예로 岡井輝毅, 『土門拳の格闘: リアリズム写真から古寺巡礼への道』, 成甲書房, 2005를 들 수 있다. 후자의 경우, 전시하의 보도사진이 가진 다면성 속에서 전후의 리얼리즘 사진, 스냅이라는 방법론과의 연관성을 질문하는 연구로 倉石信乃, 「リアリズムの線: 土門拳の戦後」, 『Photographer's Gallery Press』 no. 9, Photographer's Gallery, 2010; 甲斐義明, 「土門拳とリアリズム写真」, 鈴木勝雄 編, 『実験所1950's』, 東京国立近代美術館, 2012 등이 있다. 또한 전시기 '총후사진가' 도몬과 전후 사회비판적인 기록자 도몬의 연속성을 사진가로서의 존재양식(사진가의 '사회적 개입'이라는)으로 파악한 최근의 연구로 李範根, 『土門拳における戦前戦後の存在様式: 社会的現実への関わり方としての写真』, 東京大学修士学位論文(超域文化科学専攻 比較文学比較文化論), 2015를 들 수 있다.

주목받지 못했던 도몬의 불상사진을 분석 대상으로 삼는다. 전쟁과 상관없이 도몬이 일생을 통틀어 일관적으로 초점을 맞춘 대상은 불상이며, 작가 스스로도 불상사진을 '라이프 워크'로 여겼다. 특히 전쟁기에 시작한 '무로지' 시리즈는 도몬 자신이 대표작이라 여길 정도로 작가에게 중요한 의미가 있는 작업이다. 뿐만 아니라 일본공방에 입사했던 1930년대 후반부터 1970년대 후반에 이르기까지 약 40년간 도몬은 불상, 분라쿠(文楽), 꽃꽂이, 직물공예 등 일본의 전통문화 사진을 찍어 왔다. 이는 일차적으로는 생계 수단을 위한 취재의 대상이었지만, 작품으로서도 빈번히 전시, 출판되었기에 문제는 좀 더 복잡해진다(〈그림 5〉). 전전의 프로파간다나 전후의 리얼리즘 사진과는 결이 다른, 다시 말해 사회적 이념을 반영하지 않는 순수한 예술사진으로 평가받을 수 있는 가능성을 열어주었기 때문이다. 동시에 그의 불상사진은 고미술 화보라는 기능적 이미지로 간주되어 독자적인 연구 대상으로 주목받지 못했다.[6] 한편으로는 사회성이 결여된 개인적 창작물, 다른 한편으로는 그것과 정반대의 도구적 도큐먼트로 분류되어 도몬의 '대표작'은 오랫동안 비평의 사각지대에 놓여 있었던 것이다.

〈그림 5〉 도몬켄, 〈일본인형 만드는 법〉
출처: 『NIPPON』 8号, 日本工房, 1936年 8月.

이 글은 도몬의 불상사진을 미술사, 미술비평의 대상으로 삼고자, 변모하는 '일본미술'의 패러다임과의 연관성 속에서 재해석할 것이다. 특히 전시하 궁극의 상징으로서의 불상이 패전 이후 감상의 오브제로 변모하는 과

6 도몬의 불상사진은 1947년부터 꾸준히 출판, 전시되어 왔고, 작가 자신이나 평론가가 쓴 짧은 비평문들, 전집이나 전시도록의 소개 글은 셀 수 없을 정도로 무수히 많다. 반면 학술논문의 주제로 조명받은 적은 거의 없다. 유일한 연구논문으로 増田玲, 「鑑賞の位相: 美術出版社刊 『日本の彫刻』をめぐって」, 『東京国立近代美術館 研究紀要』 15, 2011가 있지만, 여기서도 도몬의 사진은 독자적인 연구 대상이 아니라, 다른 고미술 사진작가들과 함께 하나의 예로만 다루어졌다. 한편 근대 이후 일본인의 불상인식에 대한 연구에서 도몬의 작업은 전후 불상사진의 대중화를 설명하는 대표적인 예로 다루어진 적이 있다. 이에 대해서는 碧海寿広, 『仏像と日本人: 宗教と美の近代史』, 中央公論, 2018, 154~162쪽 참조.

정에서 도몬의 사진이 어떻게 수용되었는지, 그의 사진이 불상과 고미술, 나아가 '일본미술'에 어떠한 새로운 프레임을 제공했는지에 주목하려 한다. 이는 한 사진가의 창작세계로부터 제기되는 정치적, 미학적 질문들—이를테면 전후의 민족주의, 리얼리즘과 모더니즘, 연출과 전형, 기록과 윤리 문제 등—을 '일본미술'이라는 메타담론과 연결시켜 파악해 보려는 작가론적 비평의 또 다른 시도이기도 하다. 따라서 글은 도몬의 대표작인『고사순례』(古寺巡礼, 美学出版社, 1963~1975) 연작에 초점을 맞추어 사진 생산의 맥락을 살피는 한편, 일본미술 관련 화보집, 대중교양지의 고미술 기사를 분석 대상으로 포함시켜 사진 출판 및 수용에서 발생할 수 있는 잠재적 의미 또한 놓치지 않을 것이다. 두 층위 사이의 방법론적 균형을 염두에 두며, 글은 먼저 도몬이 처음 불상사진을 찍기 시작했던 1930년대 후반으로 돌아가 그의 '순례'가 전쟁 중의 고미술 부흥과 어떤 연관성을 갖는지 추적해 본다.

2. 불상과 함께 지나온 전쟁

1939년 도몬은 미술사가 미즈사와 스미오(水沢澄夫, 1905~1975)의 안내로, 나라의 야마토산 남쪽에 위치한 무로지를 방문하여 석가여래좌상 홍인불(弘仁仏)과 처음 대면하게 된다.[7] 이후 무로지는 그에게 인생의 '근원이 되는 절'(母なる寺)로 자리잡는다. 도몬은 1959년, 1968년, 1979년 총 세 차례의 뇌출혈을 겪었다. 첫 번째 출혈로 우측 하반신의 자유를 잃었고, 두번째 출혈로 휠체어 생활을 시작했다. 마지막 출혈이 가져온 쇼크로 의식불명이 된 채 11년을 병상에서 지내다 그는 1990년 세상을 떠났다. 1978년 겨울, 그러니까 세 번째 뇌출혈로 쓰러지기 직전, 나라의 한 병실에 입원하여 그가 눈오는 날을 기다렸던 것은, 반평생 소망했던 '설경의 무로지'를 촬영하기 위

7 미즈사와 스미오는 교토제국대학에서 미학을, 도쿄제국대학 대학원에서 일본미술사를 전공했다. 졸업 후 야나기 무네요시의 민예운동에 참가했고 1933년부터 철도성 국제관광국에서 근무했다. 도몬과는 철도성 재직시절에 만나 친교를 맺었고 두 사람은 1942년부터 국제문화진흥회에서 함께 근무했다.

해서였다. 1939년 시작된 무로지 프로젝트가 결국 눈과 함께 40년 만에 마침표를 찍은 것은 유명한 에피소드이다.[8] 그렇게 무로지는 도몬의 사진 이력에서 출발점이자 종착지, 기점이자 변곡점으로 자리 잡는다. 무로지를 비롯한 총 39개의 사찰사진 800여 점을 담은 대규모 프로젝트였던 『고사순례』 전집 출판이 완결된 후, 그는 "무로지에는 몇 번, 아니 수십 번 갔던 적이 있다. 무로지는 형용할 수 없는 매력이 흘러넘치는 절이다. 매년 다녀와도 갈 때마다 신선하고 새로운 매력에 사로잡히지 않을 수 없었다"고 말하며 창작의 원천으로서 무로지가 갖는 중요한 의미를 재확인한다.[9]

한 사진가의 근원이 되는 장소는 패전국 일본이 돌아가야 할 장소이기도 했다. 도몬은 1945년 6월 36세의 나이로 소집 명령을 받았으나 건강상의 이후로 입대하지 않았고, 그대로 종전을 맞은 후에는 진주군을 대상으로 사진 현상 및 프린트 작업을 하며 생계를 유지했다. 패전 이후 처음으로 무로지를 방문한 것은 1946년 여름이었다. 전쟁 직후 가장 먼저 무로지를 찾아 불상을 촬영했던 까닭은 폭격에도 '변함없는 절'의 모습이 형용할 수 없는 감동을 전달했기 때문이다. 여기서 감동의 요지는 속세의 여파에도 끄떡없는 불상의 모습에서 일본인의 원형상을 발견했다는 것이다. 즉 무로지의 초월성과 홍인불의 강인하고 거친 이미지에서 그는 패전국 일본이 돌아가야 할 가장 궁극적이고 이상적인 원형을 찾으려 했다.[10] "무로지와 같은 고전 속에서 일본민족의 자주독립 긍지와 활력(ヴァイタリティ)을 찾는 것이 점점 더 필요하다"는 도몬의 다짐에도 뚜렷이 반영되어 있듯, 불상과 고전, 그리고 전후의 민족주의는 『고사순례』의 전체 기획 속에서 자연스럽게 포개어진다.[11] 물론 이는 새로운 내용은 아니다. 1919년 철학자 와쓰지 데쓰로

8 이에 대해서는 土門拳, 「回想の室生寺」, 『私の美学: 土門拳エッセイ選』, 講談社文芸文庫, 2008, 296~306쪽 참조.

9 『고사순례』는 미학출판사에서 1963년부터 1975년까지 총 5집이 간행되었다. 인용문은 土門拳, 「私の履歴書」, 『日本日経新聞』, 1977년 12월 25일자.

10 도몬의 무로지 사진은 1954년 사진집의 형태로 가장 먼저 발표되었다. 서지정보는 다음과 같다. 土門拳, 『室生寺』, 美学出版社, 1954. 이 책은 이듬해 마이니치출판문화상을 수상한다.

11 도몬의 말 중에서도 가장 빈번하게 인용되고 반복되어 회자되던 이 구절은, 『고사순례』 마지막 권에서 연작 전체의 의의를 재확인하며 그가 힘주어 쓴 구문에 포함되어 있다. 土門拳, 「まえがき」, 『古社

(和辻哲郎, 1889~1960)가 같은 제목의 단행본을 발표하여 지금까지도 널리 읽히는 『고사순례』(古寺巡礼, 岩波書店, 1919) 또한 불교문화에 투영된 민족의 근원을 탐색한다는 점에서 도몬의 기획과 궤를 같이한다. 그러나 도몬의 작업 중심에 카메라가 있었다는 사실은 그의 '순례'를 와쓰지와 다른 방향으로 이끌었다.

도몬이 피사체로서 불상에 관심을 가졌던 것은 만주사변 이후, 전쟁이 정점으로 향해 가던 1939년이었다. 이때부터 1945년 종전에 이르기까지 그는 대외선전사진을 제작하면서 동시에 고류지, 호류지(法隆寺), 야쿠시지에 보존된 고대 불상을 독자적인 예술 작품처럼 촬영했다. 애초에 그의 '순례'는 정부기관이나 출판사로부터 의뢰받은 일이 아니었다. 1939년 당시 도몬은 일본공방을 퇴사하고 국제문화진흥회의 촉탁으로 활동했지만, 홍인불의 촬영은 외부의 의뢰를 받아서 하는 일과는 별개로 진행되었다.

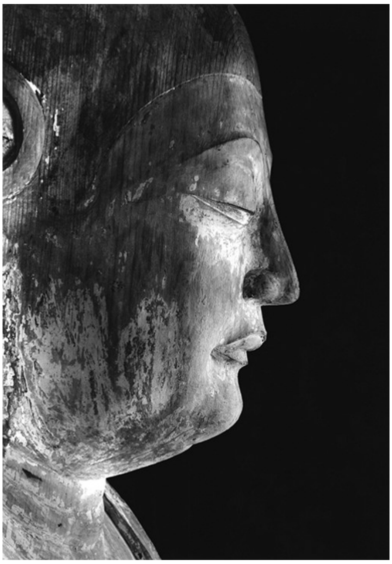
'순례'의 발단은 홍인불에 대한 미즈사와의 재해석이었다. 그는 1930년대 말 당시 아스카불(飛鳥仏), 나라불(奈良仏) 또는 덴표불(天平仏)을 불교조각의 최고로 평가하던 미술사에 반감을 가지고 있었다. 자신의 '반체제적인 성향'은 곧 헤이안 초기에 조성된 홍인불의 재발견이라는 기획으로 이어졌다.[12] 도몬 또한 당시 불교미술이 주목하지 않았던 홍인불의 거칠고 강렬한 표현에 매료되면서 이들은 1939년부터 함께 '고사순례'의 길을 떠났다(〈그림 6〉). 도몬과 미즈사와의 '순례'는 1940년 철도성 국제관광국의 영화 촬영에 편승하여 고대 불상의 매력을 생생한 이미지의 형태로 전달하는 것으로 확장되어 갔다. 태평양전쟁 시기와 맞물려 진행된 촬영은 1944년 종결되었다. 북으로는 아이즈 와카마쓰의 쇼조지(勝常寺)부터 남으로는 규슈의 마애불까지, 이들의 '고사순례'는 수중에 남아있던 유리원판 100여 점뿐 아니라, 무거운 가정용 전구, 대형 암실 카메라, 그리고 쌀까지 짊어지고 걸어야 했

寺巡礼第五集』, 美術出版社, 1975, n.p.

12 水沢澄夫, 「「弘仁仏」と土門拳」, 『土門拳の古寺巡礼』, クレヴィス, 2011, 168쪽. 원문은 水沢澄夫, 「曲りくねった遠い道」, 『萌春』 1968년 10월호. 한편 미즈사와는 패전 직후 자신의 논고와 도몬의 사진을 함께 발표한다. 서지 정보는 다음과 같다. 水沢澄夫, 土門拳, 『制作』 3号(弘仁仏特集), 美学出版社, 1947년 1월.

던 혹독한 나날의 연속이었다.[13] 당시의 상황을 미즈사와는 다음과 같이 회고한다.

> 일본은 앞으로 어떻게 될 것인가. 전쟁의 무의미함, 그 가운데서 불상을 촬영하는 일의 허망함 따위를 생각하다가, 하지만 그렇다고 하면 또 어쩌란 말인가, 되도록 현실에 등을 돌리고—아예 등을 돌렸다고 하면 가식적일 테고, 그 당시의 기분을 감안했을 때 이건 거짓말이 되리라. 말하자면 우리는 슬쩍 돌아앉은 정도의 기분으로 있었겠거니, 하고 생각한다.[14]



〈그림 6〉 도몬켄, 〈무로지 미륵당 석가여래좌상 얼굴 왼편〉, 젤라틴 실버프린트, 1943.
출처: 『土門拳の昭和—日本の仏像』, 小学館, 1995.

하지만 "슬쩍 돌아앉은"이라 표현하기에 이들의 '순례'는 진지하고 절실했다. 특히 물자도 식량도 부족했던 총력전 시기에, 남아있던 사진 재료들을 모두 끌어모아 사찰에 오르고 불상을 바라보았던 것은 필사적인 이유가 아니라면 설명될 수 없다. 눈만 돌리면 볼 수 있었던, 그러나 결코 보고 싶지 않았던 현실로부터 "슬쩍 돌아앉은" 자리에 마침 불상이 있었던 것이 아니다. 그곳에 불상을 옮겨 놓은 것은 도몬과 미즈사와의 강한 의지였다. 그것이 조국을 위해 총처럼 카메라를 겨누겠다는 "청년사진가의 사진 이념"의 일부였는지, 혹은 그것과 독립적인 기획이었는지 도몬 자신은 구체적인 언급을 한 적이 없다.[15] 그러나 작가의 의도가 무엇이었는지와는 별개

13 처음에는 조수 두 명과 동행했으나, 전쟁에 소집되어 이후에는 도몬과 미즈사와 두 사람이 모든 장비를 짊어지고 고사순례를 행했다고 한다. 水沢澄夫, 「「弘仁仏」と土門拳」, 169쪽.

14 水沢澄夫, 「「弘仁仏」と土門拳」, 169~179쪽.

15 정확한 표현은 다음과 같다. "카메라를 총으로 펜으로 삼는 우리들의 직분에 다같이 투신하여, 대동아공영권의 확립이라는 위대한 이상을 달성하기 위해 목숨을 바쳐 죽을 각오로 임하겠습니다." 도몬

로 프로파간다와 불상이라는 두 개의 상이한 프로젝트가 동시에 진행되었고, 모순이나 갈등 없이 공존할 수 있었다는 사실이 중요하다. 전쟁과 예술, 현실과 이상, 정치와 초월, 국가와 개인, 윤리와 미학에 대한 비평적 질문들이 바로 그러한 공존가능성으로부터 첨예하게 제기될 수 있기 때문이다. 양쪽의 경계를 나누는 것이야말로 얼마나 손쉽고도 어려우며, 자연스럽고도 인위적인 일인가. 오히려 관건은 이 같은 양가적 가치가 은밀히 연결되어 있는 방식을 탐색하는 것이며, 그때 도몬의 불상작업은 순수한 창작의 결과라는 소극적 의미로부터, 그리고 예술의 자율성이라는 오래된 모더니즘의 신화로부터 벗어날 수 있을 것이다.

무엇보다 도몬의 작업이 전쟁기에도 꾸준히 국내외 독자를 만나왔다는 점은, 불상사진이 사회적 진공 상태에서 탄생하지 않았으며, 오히려 사회적 권력 관계를 강하게 반영하고 있음을 시사한다. 그의 사진이 대중매체에 게재된 가장 이른 예로서 1940년 『닛폰』 22호의 호류지 특집을 포함하여, 이듬해 6월 『부인화보』(婦人画報)의 기사인 「외부에서 본 일본미」(外部から見た日本美), 10월 『중앙공론』(中央公論)에 게재된 「목조의 미」(木造の美), 1944년 10~11월 『미술』(美術)지의 「고류지」 특집기사를 들 수 있다. 주목하는 대상은 다르지만, 고미술의 가치를 찬양한다는 점에서 유사한 논조를 띠는 이 기사들은 1937년부터 시작된 출판 및 언론검열을 무사히 통과하여 지극히 제한된 지면을 통해 발표되었다. 즉 도몬의 사진은 전시체제하의 출판물에 게재되었으므로, 국가에 의한 예술통제라는 일원화된 '문화정책'의 방향을 떠나서는 해석될 수 없다. 박소현의 연구에 따르면, 전시하의 '문화정책'이 강조하는 것은 서구의 '타락한' 문화를 혁신, 교화시킬 수 있는 민족문화의 힘이다. 여기서 '문화'란 "국가의 이상과 활력을 상징하는 높은 정신활동"으로 정의되며, '민족재'(民族材)의 속성을 갖는다. 국가가 '민족재'로서의 문화를 엄격히 통제할 때 "동아의 신질서, 세계의 신질서"를 확립하는 '국방

이 일본보도사진협회에서 대표로 낭독한 구문으로 실제 작성자가 누구인지는 명확하게 밝혀져 있지 않다. 土門拳, 「日本報道写真協会報告」, 『報道写真』 1942년 2월호, 83쪽. 李範根, 『土門拳における戦前戦後の存在様式』, 25쪽에서 재인용.

국가'로 재탄생하며, 전쟁에서 승리할 수 있는 것이다.[16]

고미술이 전쟁기에 '민족재'로서 부흥기를 맞이했던 점, 그리고 도몬과 미즈사와가 세속을 초월해 있는 고대의 사찰에서 불상 촬영에 열중했던 것은, 국가의 강력한 통제를 기조로 삼는 전시기 문화정책의 서로 다른 이면을 이룬다. 오오미 도시히로(碧海寿広)의 연구는 전쟁이라는 위기 상황이 고미술, 그중에서도 특히 불상의 사회적 의미를 어떻게 변화시켰는지 설명하고 있다. 그에 따르면 다이쇼기(1912~1926)의 불상이 지식인을 위한 교양의 대상이었다면, 전시하의 불상은 일본정신의 응결체로서 초월적, 종교적 가치를 띠게 되었다.[17] 동시에 전쟁기의 불상은 실질적이며 구체적인 기능 또한 수행했다. 전국의 수많은 학생들이 나라 지역 고사찰로 고대의 불상을 견학하기 위해 수학여행을 떠났고, 전장에서 숨진 병사의 혼을 기리는 일반인의 참배도 일상화되었다. 무엇보다 불상은 전장에서 생과 사의 경계를 뛰어넘도록 하는 존재론적 궁극의 상징으로 인식된다. 1944년 한 군인이 전장에서 교토제국대학의 불교미술사학자 미나모토 도요무네(源豊宗, 1895~2001)에게 보낸 편지에서 드러나듯이, 불상은 "선조의 아름다운 혼이 기거하는" 장소, 그래서 "신명을 다 바쳐 봉공"을 다짐하는 대상이었다.[18] 도몬과 미즈사와가 현실에 등을 돌려 "슬쩍 돌아앉은" 곳은 현실과 동떨어진 무중력 진공지대가 아니었다. 이들이 믿었던 불상의 초월적 가치야말로 전장의 병사에게는 자신의 몸을 던져 끝까지 수호해야 할 궁극의 형상이었기 때문이다.

전시체제하 불상의 사회적 가치는 태평양전쟁기 미술이 부여받은 새로운 임무와도 무관하지 않다. 강태웅의 연구가 밝히고 있듯 태평양전쟁기의 미술은 "국가 정신력의 근원"이자 "전력(戰力)을 제공"하는 '싸우는 미술'이었다.[19] 단지 선전선동을 위한 이미지만이 '싸우는 미술'의 전부가 아니다. 여기에서 미술은 좀 더 추상적인 의미, 즉 "일본이 아무리 죽느냐 사느냐의

16 박소현, 「전쟁의 기억과 '문화국가'론」, 『예술경영연구』 44, 한국예술경영학회, 2017, 47~50쪽 참조.
17 碧海寿広, 『仏像と日本人』, 102~103쪽.
18 碧海寿広, 『仏像と日本人』, 104쪽. 인용구의 원출처는 源豊宗, 『古美術見学』, 星野書店, 1944.
19 강태웅, 「'싸우는 미술'(戦ぶ美術): 아시아태평양전쟁기 일본의 미술은 어떻게 싸웠는가」, 『일본학보』 99호, 2014, 351~361쪽 참조.

전쟁을 하고 있을 때라도", "최후까지 진흥시켜야 할" 궁극의 가치를 갖는다.[20] 전시체제하의 출판물에 발표된 도몬의 문화재 사진은 '싸우는 미술'을 정확히 시각화시킴과 동시에, 이를 해석하는 직관적, 종합적 프레임을 제공함으로써, 그 자신 또한 '싸우는 미술'의 임무를 충실히 담당했다. 이때 사용된 이미지의 병치, 중첩, 몽타주 등의 방법론은 1930년대 후반 신흥사진적인 실험에서부터 시작되었지만, 전쟁기 국책사진에서 본격화된 시각적 문법이었다. 예를 들어 『사진문화』(写真文化) 3월호에서 그는 호류지 아미타여래상의 손과, 자신의 친우인 이케바나 작가 데시가하라 소후(勅使河原宗風, 1900~1979)의 손을 각각 클로즈업하고 병치시켜, 불상과 공예, 종교와 예술이라는 상이한 문맥을 능숙하게 엮어낸다. 부처의 손과 작가의 손, 그리고 보이지는 않지만 상상 가능한 또 하나의 손—불상을 제작한 이름 모를 고대 공예가의 손—이 도몬의 프레임 안에서 하나로 포개어지는 것이다. 예술가, 혹은 무언가를 만들어 세상에 내놓는 이들의 손을 섬세하게 파인더에 담아, 그 동작을 정지하고 질감을 보여주며 또 다른 손과 이어지게 만드는 전략. 결국 이들 손이 수렴되는 곳은 일본 고유의 제작문화와 장인정신이며, 이는 전쟁 중에도 끝까지 지켜야 할 궁극적 가치로 재확인된다(〈그림 7〉).

패전 이후 불과 몇 년 사이 도몬의 불상사진은 프로파간다나 '싸우는 미술'이 아니라 고미술의 대중화를 목표로 기획된 대중출판이라는 새로운 맥락 속에서 좀 더 폭넓은 독자들을 만나게 되었다. 동시대의 사회적 요구에 충실히 응답했다는 점에서, 불상사진의 쓰임새는 전전/전후의 단절과 관계없이 동일하게 정치적이라 할 수도 있을 것이다. 그러나 전후 '일본미술'을 필요로 하는 일은 궁극적 가치의 수호에 있다기보다, 그것의 상실 앞에서 존재의 근원이 되는 장소로 회귀하는 것에 있었다. 이를 물리적으로 실현한 것은 1950~1960년대의 출판문화였다. 사진 중심의 화보와 쉽게 쓰여진 해제를 덧붙여 고미술을 대중화시키려 했던 주요 출판사들의 전략 속에서, 순

20 인용문은 1941년 개최된 군부의 좌담회 '국방국가와 미술: 화가는 무엇을 해야 하나' 중 아키야마 소좌의 발언. 강태웅, 「'싸우는 미술'」, 356쪽에서 재인용.

〈그림 7〉 도몬켄, 〈도구로서의 손〉(道具としての手)
출처: 『NIPPON』 15号(日本の手工芸号), 日本工房, 1938年 6月.

수하고 오염되지 않은 고대미술은 패전과 점령이라는 암울한 현실을 극복할 수 있는 재생의 계기로 시각화될 수 있었다.[21] 고미술에 대한 설명적인 사진이 아니라 '불상사진'이라고 불릴 수 있는 독립적인 장르가 탄생한 것도 바로 이 시점이었다. 전전, 전후에 제작한 도몬의 사진들은 모두 '불상사진'이라는 범주에 포함되어 정확한 생산 시점과 정치적 맥락이 구분되지 않은 채—혹은 이를 중요한 문제로 간주하지 않은 채—돌아가야 할 장소로서의 '고미술'을 갈구하던 독자들 앞에 놓여지고 말았다.[22] 그로 인해 전시

21 1950년대 전통미술과 문화재 관련 사진집의 성행에 대해서는 岡塚章子, 「写された国宝: 日本における文化財写真の系譜」, 『写された国宝: 日本における文化財写真の系譜』, 東京都写真美術館, 2000, 147~161쪽 참조.

22 실제로 『고사순례』에 수록된 사진들 대부분은 촬영년도가 정확히 기재되어 있지 않기에, 전쟁기와 전후에 촬영된 사진들을 분리하는 것은 거의 불가능해 보인다. 또는 기재되어 있더라도 이미지 생산의 시점이 전체 기획에 큰 영향을 주지 않았다고 판단할 수 있다. 왜냐하면 『고사순례』는 지역별로 사진을 분류하여, 1943년부터 1971년까지 촬영된 사진들이 지역별로 한데 묶여서 편집되었기 때문이다. 대략적으로 볼 때, 나라, 헤이안 시대에 조성된 주요 사찰 촬영은 이미 전쟁기의 '순례'에서 완결되었다. 재촬영을 하더라도 프레임과 앵글은 거의 동일하게 했으므로 전전이냐 전후냐를 제작 시기에 따른 스타일의 변화로 추적하는 것은 어려운 일이다. 다만 전후에 필름의 감광도가 높아지고 조명기술도 개선되면서 어두운 법당의 내부나 재료의 디테일이 좀 더 명확해진 경우가 있고, 컬러필름이 등장하며 계절감을 뚜렷하게 보여주게 되는 변화는 보인다.

기의 '순례'가 잉태하고 있던 모순과 균열은 전후사회가 요구하던 본질론적 민족주의와 자연스럽게 봉합될 수 있었다.

3. 전후 미술출판과 '불상사진'의 성립

1950년대는 불상을 비롯하여 오래된 사찰이나 고건축 등 문화재 촬영이 활발하게 진행된 시기였다. 1953년 와타나베 요시오(渡辺義雄, 1907~2000)의 이세 촬영이나, 이듬해 이시모토 야스히로(石元康博, 1921~2012)의 가쓰라궁 작업은 모더니스트의 카메라가 고건축을 순수한 조형미로 완벽하게 환원시킨 예이다.[23] 같은 맥락에서 도몬의 사진은 불상을 '사진적으로 바라보는' 모더니스트의 비전을 실현하며, 추상성과 조형성에 기초하여 전통을 바라보는 또 다른 프레임을 제공했다.[24] 그러나 고건축 사진이 일본(전통)과 세계(모더니즘)의 친화와 같은 '전통논쟁'의 키워드를 품고 있다면, 도몬은 불상에서 일본적 원형을 찾아 이를 공감과 몰입, 동일화의 지점으로 그려내는 것에 몰두한 것으로 보인다.[25] 민족의 본연을 사진화하는 것은『고사순례』라는 야심찬 출판 기획을 13년 동안이나 지속시킬 수 있었던 원동력이기도

23 이들은 모더니즘과 '전통'의 만남이 가장 미학적이면서 동시에 정치적으로 발현된 사례들로, 고대의 신사와 중세의 사원 건축을 선과 면, 형태, 질감, 명암의 대비로 환원하여, 일본 고건축의 미학과 현대의 모더니즘, 브루탈리즘(brutalism)을 어떠한 역사적 균열없이 겹쳐지게 한다. 이를 통해 이세와 가쓰라가 전후 일본의 전통 논쟁의 핵심이 되었다는 점에서, 전통과 모더니즘 사진의 연합은 단지 미학적인 문제가 아니라, 민족국가의 내적 전통을 입증하는 정치적 문제임을 알 수 있다. 전후 일본 사진가의 고건축 사진과 '전통' 논쟁에 대해서는 Jonathan Reynolds, "Ise Shrine and a Modernist Construction of Japanese Tradition," *Art Bulletin* 83: 2, 2001, pp. 316~341 참조.

24 사물을 '사진적으로 바라보는'것은 미국 모더니즘 사진을 대표하는 에드워드 웨스턴(Edward Weston, 1886~1958)의 글의 제목이다. 웨스턴은 사진가가 셔터를 누르기 전에도 네거티브 상에서 완성된 프린트를 미리 사진가가 알 수 있어야 한다고 말하며, 이를 선-가시화(pre-visualization)의 개념으로 정의했다. 즉 사진의 광화학적 속성을 토대로 사물을 인지하여 이미지화시키는 것이야말로 예술사진의 가장 중요한 방법론이라는 것이다. 이러한 경향은 도몬의 접근법, 특히 연출이 깊숙이 개입된 불상사진들에서도 명확히 드러난다. 웨스턴의 모더니즘 사진론에 대해서는 Edward Weston, "Seeing Photographically(1943)" in Vicki Goldberg ed., *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, New Mexico: University of New Mexico Press, 1981, pp.169~175 참조.

25 1950년대 일본미술과 '전통논쟁'에 대해서는 아다치 겐, 「1950년대 전위예술에서의 전통 논쟁: 이사무 노구치의 영향을 중심으로」,『미술사논단』20호, 2005, 477~508쪽 참조.

했다. 1973년 출판된 마지막 제5권에서 그는 『고사순례』가 자신에게 던지는 의미를 다음과 같이 밝힌다. "[이 책을] 내 분신으로서, 또한 '한 일본인이 태생될 수 있었던 민족과 문화를 재확인하는 글로서, 그것에 대한 애정의 글로서' 세상에 남길 수 있었다. 적어도 일본인 사진가로서의 사명을 완수할 수 있었던 나는 행운아였던 것이다."[26] 도몬에게 '순례'의 의미는 전국의 사찰과 불상을 기록하는 소극적인 차원에서 그치지 않는다. 보다 궁극적인 목표는 일본인으로서의 정체성과 역할을 되새김하는 것에 있다.

"일본인 사진가로서의 사명을 완수"한다는 표현은 그가 전쟁기에 설파했던 '청년보도사진가론'을 강하게 환기시킨다. 조국을 위해 '총' 대신 카메라를 들었다는 극단적인 표현은 없지만, 불상에서 민족성의 근거를 찾아 이를 시각적 원형으로 재현하고 싶은 욕망은 전쟁기 총후사진가의 사명과 겹쳐지기 때문이다. 다만 그것이 전쟁을 치르는 조국인지, 전쟁에서 패한 조국인지의 차이는, 사진의 실질적인 쓰임새에 큰 간극을 가져오게 된다. 특히 전후의 '순례'를 구체화시킨 동력이 출판 비즈니스였다는 점에서 도몬의 불상사진은 민족주의 멘탈리티로 일원화시킬 수 없는 새로운 해석의 차원을 동반했다. 불상이 순수한 감상과 애호의 대상으로 읽히기 시작한 것이다.

평론가 마스다 레이(増田玲)는 1951~1952년 출판된 사진집 『일본의 조각』(日本の彫刻)에 대한 연구에서, 1950년대 대규모로 출판된 미술전집들이 '미술관의 역할'을 담당하면서 미술애호가층을 확장시키고, 전문화된 언어를 손쉽게 전달하여 감상하는 장소였다고 지적한다.[27] 미술출판사(美術出版社)가 총 6권으로 간행한 『일본의 조각』은 B4 크기의 대형 판형에 조각 1점을 여러 장의 사진을 통해 다각적으로 보여주는 화보집에 가깝다.[28] 도몬의 불상사진은 제2권 아스카 시대와 제5권 헤이안 시대에 수록되었고, 그 외에도 전쟁기 도몬과 함께 청년보도사진연구회를 결성하고 육군보도단원으로

26 土門拳, 「まえがき」, 『古寺巡礼第五集』, 美学出版社, 1975, n.p.
27 増田玲, 「鑑賞の位相」, 4쪽.
28 『일본의 조각』 각권의 가격은 320엔으로 당시의 화보집 가격으로 볼 때 싼 편이었으며, 이내 베스트셀러가 되어서 1952년도 마이니치출판문화상을 수상하기도 했다.

〈그림 8〉『일본의 조각』 전집 일부(오른쪽)와 도몬의 사진으로 구성된 나라시대 편(왼쪽)
출처:『日本の彫刻』, 美術出版社, 1951～1952.

중국을 취재했던 후지모토 시하치(藤本四八, 1911~2006), 야나기 무네요시의 민예운동에 가담하여 만주·몽고 고적답사에 참가했던 사카모토 만시치(坂本万七, 1900~1974)가 동참하여 사진 촬영을 담당했다(〈그림 8〉).『일본의 조각』은 아카데믹한 미술사 서적이 아니라 일반 독자를 타깃으로 한 대중서 기획이므로, 해제 또한 시가 나오야, 다카무라 고타로, 미즈자와 노부요, 와쓰지 데쓰로, 우메하라 류자부로 등 당대의 문인, 사상가, 예술가가 담당하여, 쉽고 일반적인 언어로 쓰였다.

『일본의 조각』에 실린 원본 사진의 일부는 1953년 국립근대미술관 최초의 사진전인《현대사진전: 일본과 아메리카》에도 출품되었다. 이는 불상 사진이 박물관이나 고미술연구 학자들의 연구용 자료가 아니라, 독자적인 사진의 모티프로 자리 잡았음을 알려주는 신호탄이었다.[29] 도몬과 함께『일본의 조각』과《현대사진전》에 참여했던 후지모토에 따르면, 1958년 간행된

29 1950년대 불상사진의 위상변화에 대해서는 藤本四八,『仏像をとる』, 現代カメラ新書 No.45, 朝日ソノラマ, 1997, 16~17쪽.

자신의 사진집 『야쿠시지』(薬師寺)나 『도쇼다이지』(唐招提寺)를 구매하기 위해 긴자의 서점 앞에 사람들이 줄을 섰고, 이때 그는 "사진의 높은 가치"를 통감할 수 있었다고 한다. "전쟁에 패한 후 망연자실하여, 무언가를 추구하려는 사람들" 앞에 "전쟁 중에 열중해서 찍은 사진집", 그것도 고사지와 불상을 찍은 사진들이 위안처가 되어 주었으며 나아가 이것이 "하나의 미학적으로 독립한 사진예술로 등장했다"는 후지모토의 회고담은, 전전/전후 불상사진의 수용이 균열 속에서도 미묘하게 상응하거나 연속적이라는 점을 보여주는 예이다.[30]

1950년대 고미술 출판붐은 바로 그러한 뒤틀린 연속면을 따라 등장하면서, 사진이라는 매체의 무한한 역동성이 발현될 수 있는 물질적 토대를 마련해 주었다. 후지모토가 서점 앞에 몰려든 독자들을 보고 "감격의 눈물을 흘렸던 것"은 단지 불상의 종교적 가치 때문이 아니라, 자신이 찍은 '불상사진'이 아름다운 화보집으로 등장하여, 감상과 애호의 대상으로 간주되기 시작했음을 두 눈으로 직접 확인해서였다. 물론 불상은 근대 이후 고미술 정책과 더불어 중요한 기록의 대상으로 인지되어 왔다. 1870년대 요코야마 마쓰사부로(横山松三郎, 1838~1884)의 빈 만국박람회 출품을 위한 촬영에서 시작하여 1890년대 오카쿠라 덴신의 관서 지역 고사찰 조사에서 오가와 가즈마사(小川一真, 1860~1929)가 찍은 불상사진, 그리고 1920년대 초반 불상과 문화재 사진 전문 사진관으로 설립된 나라의 아스카원(飛鳥院)에 이르기까지 일본에서 불상사진의 역사는 미술의 역사이며 박물관의 역사, 그리고 근대화의 역사와 평행을 이룬다. 하지만 1950년대 이전의 불상사진이 고미술 도판을 위한 자료에 가까웠다면, 전후 도몬이나 후지모토, 이리에 다이키치(入江泰吉, 1905~1992)의 작업은 예술작품으로서의 가치를 발현하는 독자적인 장르의 성격을 띠기 시작했다.

1950년대 불상사진의 인식변화를 가져온 요인으로 먼저 사진을 수용하는 독자층의 특성을 들 수 있다. 오오미는 태평양전쟁기에 나라 지역으로

30 藤本四八, 『仏像をとる』, 16~18쪽.

수학여행을 떠나 고대 불상을 감상했던 세대, 그리고 명함판 불상사진을 가슴에 품고 입대했던 전장의 병사들이 패전 이후 불상사진의 애독자가 될 수 있었다고 주장한다.[31] 특히 후자의 경우 아스카원의 창립자인 오가와 세이요(小川晴暘, 1894~1960)의 사진을 소지한 채 입대한 경우가 많았는데, 오가와 사진의 드라마틱한 연출은 미술사가들의 비판을 받았지만, 병사들의 마음을 달래주는 위안의 이미지로 효과적이었다. 이는 불상사진의 위상 변화를 가져온 또 다른 요인, 즉 연출의 도입과도 자연스럽게 연결될 수 있다. 특히 후지모토는 사진가의 입장에서 모노크롬이라는 사진의 메커니즘적인 속성이 연출력을 상승시켰다고 주장한다. 그에 따르면 1950년대는 모노크롬 이미지가 전성기에 돌입했고, "흑백사진의 추상성이야말로 불상사진의 성공률을 높일 수 있었다." 즉 실물의 색감을 그대로 노출시키는 컬러사진에 비해, 흑백의 계조(諧調)는 불상을 추상적인 오브제로 연출시키는 "덜 수다스러운" 이미지를 생산해낼 수 있었다는 것이다.[32]

도몬의 사진들은 동시대 고미술사진에 비해 작가성과 예술성이 더욱 강하게 투영된 '작품사진'으로 받아들여졌다. 당시 대표적인 불상사진가로 간주되었던 이리에가 나라가 간직한 고대의 풍경 속에서 사당과 불상을 재해석하여 낭만적이고 신비로운 분위기를 강조했다면, 도몬의 카메라는 피사체에 좀 더 즉물적으로 접근하여, 대상의 재질감과 양감을 흑백의 계조를 통해 극사실적으로 드러낸다(〈그림 9〉).

육안을 뛰어넘는 깊은 심도와 빛과 그림자 표현으로 대상의 양감과 질감을 극대화시키는 방식은 20세기 초반 서구 모더니즘 사진가들의 접근법을 따른 것이다. 이들이 도시와 자연, 인체와 정물에서 발견되는 조형미를 가장 '사진적인' 속성으로 표현했다면, 도몬의 카메라는 불상의 표면과 세부, 재료와 텍스처(texture), 기법과 공정을 완벽한 흑백의 계조로 재현해낸다. 그 결과 이미지는 조각의 물성(석조상인지 목조상인지)과 제작방법(단일한 목

31 碧海寿広, 『仏像と日本人』, 149~150쪽.
32 藤本四八, 「仏像写真·昔ばなし」, 『アサヒカメラ』 60권 3호(통권 513), 1975, 197쪽.

〈그림 9〉 도몬켄, 〈무로지 미륵당 미륵보살입상 두상과 대퇴부〉, 젤라틴 실버프린트, 1943.
출처: 『土門拳の古寺巡礼』, 小学館, 1990.

재를 깎아 만든 통목조인지, 여러 개의 나뭇조각을 이어서 만든 접목조인지)을 투명하게 노출한다.

하지만 대상을 향한 과감한 접근이 마치 “싸움에서 순간적으로 적을 넘어뜨리는 훌륭한 칼솜씨”처럼 박진감을 줄지라도, 도코노마에 걸어놓고 “차분히 응시하는 장식용 칼” 같은 느낌은 없는 것으로 여겨지기도 했다.[33] 피사체를 선별, 프레이밍하는 도몬의 개성이 장점이자 맹점으로 작용했던 것이다. “매우 감동적이며 걸작 사진”임에는 분명하지만 “자신이 드러나 버리고 만다” 혹은 “편향(くせ)이 너무 강하다”는 평에서도 알 수 있듯, 도몬의 사진은 고미술 자료로서 객관성의 여부가 논란이 되기도 했다.[34] 이는 앞서 언급한 오가와 세이요의 사진에 대한 미술사학 측의 부정적 평가를 다시 한 번 환기시킨다. 이를테면 무사시노 예술대학에서 일본고대조각사, 불상조각을 가르치던 미술사가 마치다 고이치(町田甲一, 1916~1993)는 사진가들

33 三木淳総責任監修, 『ニコンサロンブックス11 坂本万七と遺篇』, ニッコールクラブ, 1985, 105쪽.
34 三木淳総責任監修, 『ニコンサロンブックス11 坂本万七と遺篇』, 109쪽.

의 지나친 연출이 불상의 근본적인 의미에 변화를 가할 수 있음을 경계했다. 그는 불상사진가를 음악이나 무대의 연출자로 비유하며, 당시의 불상사진들을 보면 마치 "연출자의 해석이 작곡자의 의도를 능가"하는 것처럼 느껴진다고 날카롭게 비판하기도 했다.[35]

연출가로서의 도몬이 도입한 것은 지극히 사진적인 언어이다. 물리적 시각의 한계를 초월하는 선명도와 섬세한 세부 묘사의 실현을 위해 그는 근접 촬영과 심도, 장시간 노출, 그리고 인공조명을 적극 활용했다. 대부분의 경우 불상은 불과 40~50cm의 단거리에서 F45로 조여진 대형카메라 렌즈 구경을 통해 촬영되었다. 법당 내부의 광원이 충분하지 않았으므로, 렌즈 구경을 조이는 것에 비례하여 셔터를 오래 열어놓는 장시간 노출을 도입했다. 셔터가 개폐되는 시간은 5~10분 이내이거나, 길게는 1시간까지 지속되었다. 노출시간이 지속되는 동안 피사체를 에워싼 섬광전구들이 짧게 여러 번 다각도에서 발광한다. 이렇게 정교한 테크닉과 연출 속에서 도몬은 마치 불상의 "얼굴 부분부분을 데생하듯이" 양감과 디테일을 만들어나갔다.[36] 그의 시그너처(Signature) 스타일인 앙각(仰角) 프레임이 더해지면서, 피사체는 마치 표정과 개성을 가진 인격체로 되살아난 것처럼 나타난다. 대표적인 예가 조루리지 길상천을 찍은 사진이다. 얼굴 바로 밑 사선에서 육박해 들어오는 카메라의 시선과 각도가 불상에 관상의 형태로 생명을 부여하는 것이다(〈그림 10〉).

길상천의 예에서도 드러나듯, 도몬은 피사체와 자신의 밀착력을 높이기 위해 섬세한 연출의 시나리오를 작성한다. 그가 불상을 뚫어지게 쳐다보는 시간이 전체 촬영시간의 3분의 2가 되는 것도 피사체와의 친화력을 극대화시키기 위함이다. 흥미롭게도 그는 '순례' 사진의 핵심을 "시점의 대치"로서 설명한 적 있다. 피사체가 인물이든 건축이든 불상이든 상관없이 모두 "찍히는 시점"(取られる視点)을 갖고 있으며, 사진가의 시점과 피사체의 시점

35 町田甲一, 『仏像の美しさに憑かれて』, 保育社, 1986. 碧海寿広, 『仏像と日本人』, 150쪽에서 재인용.
36 岡井輝毅, 『土門拳の格闘』, 290쪽.

〈그림 10〉 도몬켄, 〈조루리지(浄瑠璃寺) 본당 길상천상(吉祥天像)의 두상 부분〉, 젤라틴 실버 프린트, 1940~1944년경, 출처: 土門拳, 「わが仏像十選」, 『文芸春秋』, 臨時刊行, 1972(왼쪽).

〈그림 11〉 도몬켄, 〈인내와 사랑과〉(仁と愛と), 출처: 『写真週報』, 17호, 1938年 6月(오른쪽).

이 팽팽하게 대치하는 과정에서 셔터 찬스가 결정된다는 것이다. “내 시점에서 상대방을 뚫어지게 바라보며, 때로는 말을 걸기도 하면서 상대방이 나를 뚫어지게 바라보는 시점을 찾는다. 그래서 불꽃이 떨어진다고 할까, 두 시점이 맞부딪히는 바로 그때가 셔터 찬스인 것이다.”[37] 그런데 시선을 가진 불상은 살아 숨 쉬는 피사체이기도 하다. 그중에서도 개성이 강한 불상은 촬영의 분위기나 조건에도 상관없이 카메라를 향해 “숨을 쉬며 쉼 없이 달려가는” 존재의 형식을 띤다. 연출의 목표는 결국 살아 숨 쉬며 달려오는 불상의 존재감, 그 절대적 아름다움을 그대로 독자에게 돌려주는 것에 있다.[38] 이것이 성공할 때 비로소 사진은 불상을 어떻게 바라보아야 하는지 알지 못하는 사람들에게 감상 포인트를 정확히 제시할 수 있게 된다. 불상, 사진가, 독자의 시선을 하나로 꿰뚫어 매개하는 것이 연출의 목표라면, 그

37 土門拳, 「車椅子からの視点」, 『古寺巡礼第五集』, 美学出版社, 1975, 223쪽.
38 土門拳, 「ぼくの好きなもの」, 『古寺巡礼第四集』, 美学出版社, 1971, 223쪽.

에게 훌륭한 불상사진은 훌륭한 연출사진이며, 고미술 감상의 훌륭한 모델이자 그 자체로 훌륭한 예술작품이기도 한 것이다.

그러나 도몬의 연출법이나 '시그너처' 스타일이 전쟁 중에 처음으로 시도되었기에, 시간을 멈추어 불상의 생명을 포박하려는 그의 노력은 역설적이게도 프로파간다가 대상을 제압하는 방식과 다시 한 번 만나게 된다. 도몬의 대표작 중 하나이자, 그가 "좋아하는 불상"인 길상천을 찍은 사진은 1938년 내각정보국의 선전잡지였던 『사진주보』의 표지로 채택된 소녀간호사의 초상사진 앵글과 프레임 면에서 매우 흡사하다(〈그림 10〉, 〈그림 11〉 비교).[39] 후방에서 황군을 양성하는 '인내와 사랑'의 상징인 일본적십자병원의 간호사들과 일본의 국보 길상천 사이에는 어떤 직접적인 관계도 없다. 그러나 도몬 사진의 '개성'이라고 평가되어 온 특유의 스타일과 연출력이 "전쟁이 낳은 새로운 시각"을 모태로 삼는다는 점에서, 양자의 연관성을 좀 더 면밀히 탐색해야 할 필요가 있다.[40]

무엇보다 독립적인 장르로서 '불상사진'의 성립에 물적, 인적 토대를 마련해 준 것은 전시하의 문화정책이었다. 앞서 언급한 『일본의 조각』에 참여하고 예술로서의 '불상사진'의 가능성을 개척한 세 명의 사진가 모두 전쟁기의 프로파간다와 민속사진에 깊이 관여했다는 점은 더욱 시사적이다. 편집주관들이 전시하 국제문화진흥회에서 대외문화정책을 담당했다는 사실, 그리고 이를 발간했던 미술출판사가 출판통제 정책의 일환으로 창간되었다는 사실은 1950년대의 '불상사진'의 제도적 기원이 전쟁기 문화정책에 있음을 강하게 암시한다.[41] 문제는 도판사진에서 '불상사진'으로의 변천에 전

39 정확한 출처는 다음과 같다. 土門拳, 「仁と愛と」, 『写真週報』 17호, 1938년 6월호 표지 사진.

40 "전쟁은 새로운 사진을 낳는다"는 표현은 전시기에 발간된 사진잡지 『포토타임즈』의 특집기사 제목이다. 기사는 주로 제2차 세계대전 중에 만들어진 미국과 독일의 대외선전용 화보 사진들을 소개하면서, 그래픽 잡지의 선동적인 기능을 주목한다. 여기서 사진은 전투 자체를 정면으로 기록하는 것보다는, '측면'에서 기록해야 한다고 설명하면서, 전투의 비장함을 은유적으로 드러낼 것을 강조한다. 정확한 출처는 「戦争は新しき写真を生む」, 『フォトタイムズ』 1940년 9월호, 11쪽.

41 예를 들어 『일본의 조각』의 편집을 담당했던 이마이즈미 아쓰오(今泉篤男, 1902~1984)는 1939년부터 1943년까지, 또 다른 편집자인 다키구치 슈조(滝口修造, 1903~1979)는 1943년부터 1945년까지 국제문화진흥회에서 대외선전의 실무를 담당했다. 다키구치는 방대한 분량의 일본문화사도록을 편찬하기 위해 교토, 나라를 방문했는데 이때 사진사로 동행한 사람이 『일본의 조각』에 사진을 제공했

쟁이라는 정치적인 상황이 개입되어 있음에도 불구하고, 비평의 언어는 이를 작가의 '주관'이나 '개성'이라는 지극히 일반적인 개념으로 설명해 왔다는 사실이다. 한 사진가의 스타일을 주관과 개성의 문제로 해석하는 것은 자연스러울 수도 있다. 하지만 범박한 일반론에 의해 가려진 것을 추려내야 하는 까닭은 그것이 불상에 대한 전전/전후의 인식의 상응성을 은폐함과 동시에 단절과 극복의 시나리오를 환영하는 본질주의적 전통론으로 쉽게 빠질 수 있기 때문이다. 관건은 '주관'이나 '개성'을 개인의 비밀스러운 영역으로부터 끌어내어 사회적 현실과의 거리를 좁혀나가는 것인데, 그렇기 때문에 도몬의 작업이 전후의 대중을 타깃으로 삼는 출판문화 속에서 어떤 식으로 수용되었고, 어떤 요구를 충족시켜나갔는지 살펴보는 것이 더욱 중요해진다.

4. 맺는 글

도몬의 '순례'가 아카데믹한 미술사의 체계가 아닌 작가 자신의 선호도를 바탕으로 진행되었다는 것은 널리 알려져 있다. 불상의 선별에 있어서도 이례적인 경우가 많았다. 무로지의 홍인불에 대한 도몬의 각별한 애정이 대표적인 예이다. 그러나 바로 그 같은 파격성과 예외성이야말로 전후의 미술출판시장에 새로운 공기를 주입할 수 있었다. 예외적인 주제물의 선택, 관객을 압도하는 실물감과 파격적인 조형미가 주는 시각적 쾌감은 고미술 애호가뿐 아니라 대중 독자들을 사로잡기에도 충분했다.

도몬의 사진에서 시장성의 가치를 가장 먼저 발견한 것은 아마추어 사진잡지 『카메라 마이니치』(カメラ毎日)에서 편집을 담당하던 기시 데쓰오(岸

던 사카모토 만시치였다. 한편 이마이즈미는 1952년 국립근대미술관 개관과 더불어 초대차장으로 취임했고, 도몬과 사카모토, 후지모토의 사진이 출품된 전시인 《현대사진전: 일본과 아메리카》를 성공적으로 개최했다. 『일본의 조각』의 배경과 전사(前史)에 대해서는 増田玲, 「鑑賞の位相」, 12~14쪽 참조.

哲男)이다. 그는 미학출판사에서 발간된 『고사순례』 전집 출판보다 몇 년 앞선 시점인 1959년부터 자신이 편집장으로 있던 『카메라 마이니치』에 컬러 2페이지, 흑백 6페이지라는 파격적인 조건으로 1년 동안 도몬에게 사진 연재를 의뢰했다. 또한 도몬의 사진을 "아무리 봐도 질리지 않는" 그래서 "다음은 무엇이 될지 기다리게 되는 지극히 매력적인 이미지"로 평가했다.[42]

하지만 1963년부터 아사히신문사의 대형출판 기획인 고미술화보전집 『국보』(国宝)의 편집위원회장으로 일했을 때, 기시는 망설임 없이 도몬을 추천 사진가 리스트에서 제외시켰다.[43] 그는 아사히신문사에서 고미술 관련 기사를 썼으며, 대중교양지 『불교미술』(仏教美術)의 편집을 맡아 문화재 사진들을 자주 접했다. 고미술이라는 지식, 그리고 불상사진에 대한 시각적 문해력을 갖춘 기시의 관점에서도 도몬의 『고사순례』는 일반적 미술사라기보다 "도몬 자신의 미술사"에 더 가까울 만큼 "자신이 좋아하는 불상"으로 가득 차 있었다는 것이다.[44]

반면 대중지 편집장으로서의 기시는 "도몬 자신의 미술사"가 독자들의 호기심을 자극할 만큼 충분히 매력적이며, 대중성을 확보할 수 있는 사진이라고 일찍이 감지했었다. 도몬의 작가의식과 고유 스타일을 일차적인 요인으로 들 수는 있겠지만, 1960년을 전후로 세분화된 미술애호층의 스펙트럼 또한 중요한 변수가 되었음은 분명하다. 전후 '고미술 붐'이라고 불릴 만큼 1950년대 후반 미술 관련 출판시장은 급속도로 팽창했고, 이는 독자층의 다양화뿐 아니라 '일본미술'에 대한 다중적인 인식의 지평들을 동시에 반영하고 있었다.[45] 『국보』처럼 정통미술사를 선호하는 독자와 『일본의 조각』 같은 화려한 화보집을 소유하고 싶어하는 독자, 개성 강한 불상들의 전형을

42 기시의 도몬사진에 대한 평가에 대해서는 岸哲男, 「解説」, 『土門拳自選作品選集』, 世界文化社, 2009(1977), 184~195쪽 참조.
43 기시에 따르면 결국 『국보』의 사진가로 와타나베 요시오, 후지모토 시하치, 이리에 다이키치가 선임되었다고 한다.
44 岸哲男, 「解説」, 『土門拳自選作品選集』, 194쪽.
45 1960년대 고미술 출판의 대중화에 대해서는 岡塚章子, 「写された国宝: 日本における文化財写真の系譜」, 155~161쪽 참조.

보고 싶어하는 『고사순례』의 독자가 ‘미술애호’라는 느슨한 바운더리 안에서 공존하고 있었던 것이다.

1950년대는 프로사진가의 작업을 전범(前範)으로 삼아 자신의 취미 수준을 향상시키려는 아마추어 사진가들이 전국적으로 확산되고 있던 시점이기도 했다. 이들에게 『카메라 마이니치』를 비롯한 동시대 사진잡지에서 연재된 도몬의 고미술사진은 따라가야 할 ‘예술사진’의 준거점으로 수용되었을 것이다. 마지막으로 『태양』(太陽)이나 『중앙공론』과 같은 대중교양잡지 또한 고미술 관련 기사의 횟수를 증가시켰고, 도몬의 분라쿠, 꽃꽂이, 전통공예사진은 지면에 가장 빈번히 나타나는 이미지 중 하나였다. “편향이 강한” 도몬의 사진은 바로 그 개성과 새로움으로 인해 전후의 출판문화를 폭넓게 아우르며 지속적으로 등장했으며, 다양한 독자층에게 공감과 애호의 대상으로 수용되면서 ‘일본미술’의 문턱을 낮춰주는 역할을 담당할 수 있었다.

미술출판시장의 점진적인 확산과 대중화의 흐름은 그 자체로 전후의 ‘일본미술’이 점차 단일한 범주로 정의될 수 없을 만큼 복잡해졌음을 의미한다. 그럼에도 불구하고 국가 주관의 기획이나 주요 국립미술관의 전시에서 일본미술은 국보나 고급 엘리트 미술로 계열화되어 민족의 특수성으로 수렴되는 ‘위로부터의 미술’에 가깝도록 연출되었다. 역사학자 아소 노리코가 1964년 도쿄올림픽 미술행사를 분석하는 글에서 지적하듯, 1960년대에 전통미술은 단일민족국가, 그리고 문화국가로서 긴 역사를 가진 ‘일본’의 이미지를 강화시키는 가장 강력한 물질적 증거였다.[46] 그러나 ‘오래된 일본’에 대한 강조야말로 패배와 점령과 같은 근과거에 새겨진 모순과 파열을 은폐시켰고, 고미술을 역사적 유적지처럼 화석화시켜 또 다른 해석의 시점들을 봉쇄하는 결과로 이어지기도 했다. 『고사순례』를 통해 민족의 기원과 재생을 찾고 싶다는 의지를 일관적으로 밝혀왔던 도몬의 입장 또한 고미술을 바라보는 권위적 주류의 관점과 크게 다르지 않다. 그럼에도 불구하고

46 Noriko Aso, “Sumptuous Re-past: The 1964 Tokyo Olympics Arts Festival,” *positions: asia critique* 10:1, Spring 2002, pp. 29~30 참조.

고답적인 미술사의 해석에서 벗어난 예외적인 불상의 선별과 탁월한 연출 감각은 '위로부터의 미술'과 완벽하게 겹쳐지지만은 않았던 또 다른 비평의 맥락을 형성했다는 점이 흥미롭다.[47] 그중에서도 가장 예외적인 사례가 『부인공론』(婦人公論)의 표지 작업일 것이다.

도몬은 '여성과 문화재'라는 기획으로 1964년부터 2년간 여성교양지 『부인공론』의 표지사진을 담당했다. 그는 자신의 연출능력을 최대한 살려, 당대의 유명 여배우와 주요 문화재를 '보기 좋은 조합'으로 병치시켜 하나의 미장센으로 촬영했다. 국보급 문화재와 젊은 여성이 마치 영화의 한 장면처럼 연출되어 등장하는 것은 동시대 문화재 사진은 물론이고 여성지 표지의 관행에서도 찾아보기 힘들 만큼 파격적이다. 전체 기획에서 불상은 가장 많이 등장한 피사체이며, 그 외에도 하니와(埴輪), 다기(茶道具), 전통인형, 노(能)가면 등의 고미술품이 젊고 아름다운 여성들과 다정한 모습으로 카메라 앞에 나란히 섰다. 심지어 도몬은 불상과 여성을 에로틱한 관계로 연출하며 "천하의 미남인 도지(東寺)의 제석천(帝釈天) 옆에 천하의 미녀를 세워 보고 싶었다"는 자신의 오래된 판타지를 실현하기도 했다(〈그림 12〉).[48]

제석천의 예에서도 알 수 있듯, '여성과 문화재' 기획은 때로는 과도한 연출로 인해 유머러스한 허구나 저급 키치로 끝나는 역효과도 있었을 것이다. 그러나 중요한 것은 이들의 '보기 좋은 조합'이 여성지의 표지 위에서 실현되었고, '일본미술'에 대한 해제가 키치적 유머가 아니라 다분히 교양적이고 설명적인 어투로 기술되었다는 사실이다.[49] 도몬이 표지로 연출한 사진들에서 '일본미술'은 돌아가야 할 기원이나 재생의 계기, 궁극의 미학, 혹은 예술로서의 '불상사진'이 추구한 순수한 조형미와는 거리가 멀다.

47 특히 도몬이 불상에서 관능적인 여성, 품어주는 모성, 강인한 남성, 일본인 등의 얼굴을 찾아 이를 '전형'으로 연출하는 방식이 어떻게 불상의 대중화와 관련되어 있는지, 나아가 연출과 전형화의 문제가 어떻게 전쟁기의 민속사진론으로 소급될 수 있는지에 대해서는 각주 2에서 언급한 본 논문의 후속편에서 보다 심도있게 분석하고자 한다.

48 土門拳, 「今月の表紙: 有馬稲子さんと東寺の帝釈天」, 『婦人公論』 1965년 1월, 135쪽.

49 '보기 좋은 조합'이라는 표현은 도몬이 쓴 칼럼에서 인용했다. 土門拳, 「今月の表紙: 星由里子と立雛」, 『婦人公論』, 1964年 3月, 234쪽.

그 자리를 대체한 것은 여성과 남성, 인간-비인간, 더 정확하게는 여성과 불상 간의 시선과 접촉, 그리고 욕망의 교환 관계이다. 이는 분명 역사적 문화재를 찍은 사진이지만 주류의 고미술 담론과는 어떤 연관성도 없으며, 무엇보다 단일한 '일본미술'의 개념으로 정의될 수 없는 복합적인 기호들—신체, 젠더, 섹슈얼리티, 시선, 응시, 육체적 욕망, 화려한 색감, 연출, 전형, 유명인—로 뒤덮여 있다. 이토록 세속적인 여성과 불상의 '조합'이 독자들에게 어떤 감상과 동일시의 지점들을 제공했을까? 그것도 1964년 도쿄 올림픽이 개최되던 시점에? '순례'를 통해 숙연히 만나야 할 대상이 아니라면 불상은 40만 부인 독자들에게 어떤 존재였던 것일까? 이러한 질문들에 더욱 섬세하게 접근할 때 도몬의 표지 사진이 발산하는 정치적 의미를 정확히 포착할 수 있을 것이다.

〈그림 12〉 도몬켄, 〈아리마 이네코(有馬稲子)씨와 도지(東寺)의 제석천(帝釈天)〉, 컬러표지.
출처: 『婦人公論』, 1965年 1月.

그러나 도몬의 불상사진을 분석 대상으로 삼을 때 여전히 어려운 점은 이에 대한 긍정적인 평가마저도 양극단으로 나뉜다는 사실이다.[50] 한쪽에서

50 여기서 굳이 '긍정적 평가'라고 표현한 것은, 불상사진에 부정적인 입장을 표한 이들도 적지 않았기 때문이다. 전쟁기에 그는 보도사진가로서 전장을 기록한 것이 아니라 '총후' 사진가였으며, 프로파간다를 제작하면서도 불상에 열중했던 것 또한 전쟁이 정점에 이르던 시기였기에 논란의 대상이 되었다. 따라서 상해의 중국파견단총사령부의 권유를 거절하고 불상이나 분라쿠를 촬영하는 그를 '비국민'이라 비난하는 사람도 있었다. 전쟁기 '비국민'이라는 비난을 받았던 에피소드는 土門拳, 「あとがき」, 『古寺巡礼第一集』, 美学出版社, 1963, 212쪽 참조. 한편 1959년 『카메라 마이니치』(カメラ毎日)의 '고사순례', 『아사히 카메라』(アサヒカメラ)의 '일본풍토기'(日本風土記), 『카메라 예술』(カメラ芸術)의 '민족의 미'(民族の美) 등 도몬의 전통미술 사진이 본격적으로 연재되기 시작할 무렵, 젊은 사진가였던 후지카와 기요시(藤川清)는 "[이런 작업들의] 의도는 알겠지만 좀 더 오늘에 직결된 것을 원한다"고 강력히 요구했다. 여기서 '오늘'이란 안보개정 직후의 불안한 사회상황을 뜻하며, 이런 불안정한 시기에 사람들이 원하는 것은 불상사진이 아니라 『히로시마』 같은 '사회비판'적 성격의 작업이라는 것이다. 이에 대해서는 『カメラ芸術』 1960년 1월호, 147쪽 참조.

는 불상에서 민족주의적 본질론을 추구하고, 다른 한쪽에서는 저항주의적 기질을 발견한다.[51] 이는 다시 불상의 정신적 가치냐 작가정신의 위대함이냐로 되풀이된다. 각각의 관점은 불상이라는 오브제가, 그리고 작가로서의 도몬이 현실적이고 세속적인 가치와 결합하거나 타협해 왔던 지점들을 간과하며 그의 불상사진을 일본정신의 궁극(불상), 또는 작가정신의 승리(도몬)로서 방부처리해 왔다. 이처럼 단선적인 해석의 구조 속에서 '여성과 문화재'는 비평의 시선을 받을 필요조차 없었지만, 『고사순례』야말로 작가와 오브제가 일체가 되어 맞이한 위대한 정신승리의 상징으로 읽혔다. 특히 작가가 뇌출혈로 쓰러져 보행이 어려워졌음에도 불구하고—또는 그랬기 때문에 필연적으로—휠체어에 의존하면서까지 반평생 불상을 찍어 왔다는 사실은 두 겹의 정신승리를 한번에 입증해 주는 더없이 좋은 증거이다.

한편으로는 고미술과 불상이, 다른 한편으로는 이를 촬영한 작가의 정신, 주관, 개성이 '순례'라는 여정으로 수렴되면서, 도몬의 불상사진은 '순수한 예배'적 가치로 울타리 쳐진 비평의 성역처럼 간주되어 왔다. 그럼에도 불구하고, 혹은 그렇기 때문에 도몬의 작업은 21세기에 이르기까지도 여전히 불상애호가들이 가장 많이 사랑하는 이미지로 기억되고 있다. 불상과 사진의 완벽한 조우에 완벽히 매료당해 시작된 이 연구는, 바로 그 매료의 대상을 성역화된 장소에서 끌어내어 미술사, 미술비평의 언어로 다시 쓰기 위해 기획되었다. 그의 작업이 『부인공론』과 같은 1960년대 대중문화 속에서 수용된 맥락, 그래서 여성 독자를 포함한 폭넓은 전국의 불상애호가들에게 어떤 종류의 '일본미술'을 전달했는가에 관해서는 후속 과제로 남겨둘 것이다. 대신 이 글은 이미지가 생산되었던 최초의 시점인 전시기로 거슬러 올라가, 패전 후 불상사진이 '예술사진'으로 수용되는 맥락과의 연속면을 살핌으로써, 20세기 중반 '일본미술'에 대한 어떤 의미의 결들이 침묵, 은폐,

51 이를테면 동시대에 활동하던 평론가 와타나베 쓰토무(渡辺勉, 1908~1978)는 도몬의 '순례' 작업을 전후 민족주의나 일본문화론 속에서 읽어내면서도, 사회적 리얼리즘이라는 사진적 방법론을 강하게 환기시킨다고 주장한다. 渡辺勉, 「土門拳: リアリズムにおけるその二面性」, 『アサヒカメラ』 1971년 1월호, 71~73쪽 참조.

혹은 재생산될 수 있었는지 파악하는 것에 중점을 두었다.

'황토에 삶을 바치는 사진가'로서 성스러운 전쟁을 위해 카메라를 총 대신 들겠노라 다짐했던 작가, 그러면서도 전쟁으로부터 '등을 돌린 곳'에서 불상을 촬영하며 세속을 초극하려 했던 작가, 자신이 찍은 불상의 모습에서 패전을 딛고 일어날 '민족의 긍지와 활력'을 발견했던 한 작가의 궤적에서 정치적 의도를 찾는 것은 비평의 당위에 가까울 것이다. 그러나 모든 것을 정치적 의도의 발현으로 귀속시킨다면 개인이 사회와 맺는 복잡하고 고유한 관계성을 단순화시킬 위험 또한 피할 수 없다. 어찌되었든 불상사진이 도몬에게 전쟁 책임에서 벗어날 수 있는 면죄부를 제공했던 것은 분명하다. 물론 이는 같은 세대 사진가들이 공유하는 공통적인 현상일 수도 있다. 시시각각 변모하는 정치나 전쟁과는 달리, 변함없는 존재의 의미를 추구했던 작가들은 여성, 나체, 혹은 소소한 일상에 파인더를 돌렸다. 첨예한 전쟁의 시기에 보편적, 탈정치적으로 여겨지던 대상을 찍었다는 이유로 이들은 전쟁 책임에서 한발짝 벗어날 수도 있었을 것이다.

그러나 피사체를 불상으로 삼았던 도몬의 경우, 작업의 사회적 파장은 다시 한 번 정치와 연결된다. 그의 불상사진이 패전 직후의 일본사회에게 급격한 정체성의 변화를 감내할 수 있는 '미술'의 힘, 즉 고대로부터 묵묵히 지켜온 '불변하는 오브제의 아름다움'을 선사할 수 있었기 때문이다. 이때 도몬의 작업은 궁극으로서의 불상과 초월로서의 예술을 부드럽게 매개시켰고, 그 대가로 얻은 것은 '예술사진'의 위상이었다. 궁극의 불상, 초월의 예술. 비슷하고도 다르게 보이는 이 한 쌍의 조합은 전후의 산물이지만, 아마도 원점은 전쟁기로 거슬러 올라갔을 때에만 온전히 설명될 수 있을지도 모른다. 전쟁으로부터 '등을 돌려' 발견한 홍인불의 아름다움을 카메라로 포착하고자 했던 도몬의 노력이, 전쟁의 사명—동양의 미로 서양의 근대를 초월한다는—을 역설적으로 반향하고 있기 때문이다. 현실 초극의 미학이 전쟁의 논리와 맞닿은 지점에서 생산된 것이 도몬의 사진이라면, 그것을 매개로 부조된 전쟁과 전후, 궁극과 초월, 불상과 예술의 연속면들을 이제 어떠한 해석의 언어로 다시 쓸 수 있을까?